درآمدی بر جرم‌شناسی عامه از دریچه‌ی سینما

۱. محمد طهان طرقی، دانشجوی دکترای حقوق جزا و جرم‌شناسی، دانشکده حقـوق و علـوم سیاسـی، دانشـگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

Email: mo.tahan@mail.um.ac.ir

۲. عبدالرضا جوان‌جعفری بجنوردی، استاد، گروه حقوق جزا و جرم‌شناسـی، دانشـکده حقـوق و علـوم سیاسـی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

Email: javan-j@um.ac.ir

۳. سیدمهدی سیدزاده ثانی (نویسنده مسئول)، استادیار گروه حقوق جزا و جرم‌شناسی، دانشکده حقـوق و علـوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

Email: seidzadeh@um.ac.ir

٤. حمیدرضا دانش‌ناری، استادیار گروه حقوق جزا و جرم‌شناسـی، دانشـکده حقـوق و علـوم سیاسـی، دانشـگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

Email: Daneshnari@um.ac.ir

قابل انتشار در (دوره ۱۳ شماره ۲۶ پاییز ۱۴۰۴) فصلنامه پژوهشهای حقوق جزا و جرم‌شناسی

چکیده

جرم‌شناسی عامه به‌عنوان رویکردی مفهومی در جرم‌شناسی فرهنگی، به‌دنبال کشف علل جرم در ملموس‌ترین و واقعی‌ترین گفتمان مربوط به جرم یعنی گفتمان عامه است. گفتمان عامه و به‌دنبال آن فرهنگ عامه به‌لحاظ نزدیکی و ارتباط همیشگی با پدیده‌ی مجرمانه، فهم ما از جرم و مجرم را دقیق‌تر و عمیق‌تر می‌سازد. از قرن‌ها پیش از ظهور جرم‌شناسی رسمی و دانشگاهی تا کنون، جرم و علت‌شناسی آن در فرهنگ عامه نقش و جایگاه مهمی داشته است. قصه‌ها، افسانه‌ها، رمان‌ها، اشعار و موسیقی سهم بسزایی در این بین داشته‌اند. اما در جهان کنونی، سینما یکی از پرمایه‌ترین و محبوب‌ترین حوزه‌ها در فرهنگ عامه می‌باشد. اگرچه فیلم به‌عنوان متنی فرهنگی نسبت به دیگر منابع مذکور در فرهنگ عامه از قدمت کمتری برخوردار است، اما به جرأت می‌توان گفت که بیشترین سهم را در شکل‌گیری و انعکاس گفتمان جرم‌شناسی عامه داشته و اهمیت آن به‌دلیل جذابیت و مخاطبین پرشمار آن غیرقابل انکار است. فیلم‌ها از طریق بازنمایی جرم و مجرم یک گفتمان عمومی درباره‌ی جرم ایجاد می‌کنند که بدون درک آن گفتمان، فهم ما از جرم ناقص خواهد بود. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی تدوین یافته، ضمن اشاره‌ای مختصر به چند فیلم از سینمای هالیوود و ایران، بیان می‌دارد که نظریه‌های جرم‌شناسی موجود در فیلم‌های سینمایی انعکاسی از نظریه‌های دانشگاهی نبوده و تفسیری از تئوری‌های جرم‌شناسی رسمی نیز نیستند، بلکه اغلب نظریاتی مستقل و متمایزند که در حوزه‌ی جرم‌شناسی عامه و در سینما خلق می‌شوند.

واژگان کلیدی: جرم‌شناسی دانشگاهی، جرم‌شناسی عامه، سینما، فرهنگ عامه، گفتمان عامه.

مقدمه

قرن‌هاست که از شکل‌گیری جرم‌شناسی رسمی می‌گذرد و مکاتب و نظریات یکی پس از دیگری می‌آیند و پس از مدتی کم‌رنگ یا به‌کلی محو می‌شوند. این نظریه‌ها اغلب جرم را با تکیه بر متغیرهای فردی، اجتماعی و ساختاری تحلیل می‌کنند. در برخی موارد، فاصله‌ی نظریه‌های جرم‌شناسی دانشگاهی با واقعیت‌های دنیای جرم و جنایت تا حدی است که این رشته را دچار کسالت و انزوایی خودساخته نموده و آن را صرفاً درون کتاب‌ها و مجلات به‌عنوان دانشی تزیینی مهجور ساخته است.

گام نهادن به آن‌سوی مرزهای جرم‌شناسی رسمی و خروج این رشته از انحصار محیط آکادمیک مقدمه‌ای است که می‌تواند به جذابیت و روان نمودن جرم‌شناسی کمک نماید. نیلز کریستی[1] درباره‌ی این‌همه کسل‌کنندگیِ جرم‌شناسیِ رسمی می‌گوید: «جرم‌شناسی به‌عنوان یک سازه‌ی اجتماعی بیش از اندازه توسط دانش نظری، تفکرات سنتی و مرسوم، آمار و اطلاعات دولتی و پرسش‌های از پیش تعیین‌شده به‌وسیله دولت و چارچوب‌های موقت و مقطعی سازمان‌دهی شده است؛ امری که فرصت و مجال اندکی را برای رویاپردازی از سوی جرم‌شناسی باقی می‌گذارد».[2]

درواقع، یکی از مشکلات نظریه‌های جرم‌شناسی فقدان ارتباط با زندگی عامه‌ی مردم و عدم توجه به نظریات آنهاست. مردم درباره هر مسئله‌ای نظریه‌ی خود را دارند که می‌تواند دقیق و عمیق باشد. گفتمان عامه[3] قلمروی گسترده‌ای است که این نظریات آن‌جا شکل می‌گیرند، ضعف و قوت آن‌ها مشخص می‌گردد، دسته‌بندی و رتبه‌بندی شده و به شیوه‌ی خاص خود مورد تحلیل و آزمون قرار می‌گیرند. گفتمان عامه شامل فرهنگ عامه می‌شود، اما محدود به آن نیست، بلکه شامل تمامی تقسیم‌بندی‌های فرهنگ به فرهنگ نخبگان و فرهنگ جریان اصلی و سایر اشکال سرگرمی‌های عمومی (از جمله سینما، تلویزیون، مجله و ...) نیز می‌شود.[4] بدون گفتمان نه جامعه حیات خواهد داشت نه نظریه. سرانجام این‌که، «گفتمان به ما کمک می‌کند تا اندرکنش‌های اجتماعی و شیوه‌ی تولید واقعیت اجتماعی[5] را بفهمیم؛ واقعیت اجتماعی با گفتمان‌ها، یا به‌صورت درست‌تر به‌وسیله‌ی سخن، متن و تصویر، تولید شده و واقعیت می‌یابد»[6]. در این بین، رابطه‌ی میان جرم‌شناسی و سینما (به‌عنوان مهم‌ترین متن فرهنگ عامه) مهم به نظر می‌رسد و تاثیر این دو بر یکدیگر از مباحث کلیدی در جرم‌شناسی عامه می‌باشد.

جرم‌شناسی عامه با عمری کوتاه‌تر از دو دهه، در ادبیات جرم‌شناختی فارسی‌زبان کاملاً فقیر است. در عوض، جرم‌شناسی عامه در ادبیات جرم‌شناختی انگلیسی‌زبان با نام‌هایی همچون نیکول رافتر[7]، استیون کام[8]، میشل براون[9] و مجید یار می‌درخشد و به‌طور روزافزون توسعه می‌یابد. کتاب‌هایی مانند «*جرم‌شناسی به سینما می‌رود*»[10] به قلم رافتر و براون و مقالاتی هم‌چون

---

1. Nils Christie
2. Nils Christie, "Four blocks against insight: Notes on the oversocialization of criminologists." *Theoretical Criminology* 1, no. 1 (1997): 13-23.
3. Popular discourse
4. Emilia Djonov and Sumin Zhao, "From multimodal to critical multimodal studies through popular discourse." In *Critical multimodal studies of popular discourse*, (2013) 13-26.
5. Social Reality

۱. آرتور آسابرگر، روش‌های پژوهش در رسانه‌ها و ارتباطات، ترجمه احسان شاه‌قاسمی و محمدرضا نیرو (تهران: نشر جهاد دانشگاهی، ۱۳۹۹)، ۲۷۴.

2. Nicole Rafter
3. Steven A. Kohm
4. Michelle Brown
5. Criminology Goes to the Movies

«*فیلم‌های پدوفیلیا در قالب جرم‌شناسی عامه: مسئله‌ای در باب عدالت؟*»[۱] (۲۰۱۱) نوشته‌ی استیون کام و پائولین گرین‌هیل[۲] و «*تصویرسازی‌های جرم، خیال‌پردازی‌های عدالت، جرم‌شناسی عامه و تصویر ابرقهرمان*»[۳] (۲۰۱۶) از مجید یار از جمله آثار مرجع و درخشان می‌باشند.

پژوهش پیش رو پس از شرحی در باب فرهنگ عامه، به معرفی و تفصیل جرم‌شناسی عامه به‌عنوان رویکردی درون جرم-شناسی فرهنگی و ارتباط آن با سینما می‌پردازد. در ادامه بررسی خواهد شد که شیوه‌ی تحلیل در جرم‌شناسی عامه چگونه می-باشد؟ ارتباط جرم‌شناسی و سینما به چه نحوی است؟ همچنین، رابطه‌ی نظریه‌های جرم‌شناسی عامه و نظریه‌های جرم‌شناسی آکادمیک از حیث اصالت و تقدم و تاخر زمانی به چه ترتیب است؟ و آیا همزیستی این دو حوزه به نحوی که موجب توسعه‌ی جرم‌شناسی گردد امکان‌پذیر است؟

۱. چارچوب نظری

۱. ۱. جرم‌شناسی عامه

جرم‌شناسی عامه[۴] یک رویکرد مفهومی و به‌عنوان رویکردی درون جرم‌شناسی فرهنگی و شاخه‌ای از جرم‌شناسی انتقادی است که به جست‌وجوی درک عامه از جرم و عدالت کیفری و بررسی ارتباط متقابل میان جرم، فرهنگ و رسانه می‌پردازد.[۵] جرم‌شناسی عامه موازی با جرم‌شناسی دانشگاهی بستری را فراهم می‌کند تا جرم‌شناسان نظریه‌ی جرم‌شناختی را در فرهنگ عامه به‌کار گیرند و پیاده سازند. ارائه‌ی تعریفی از نیکول رافتر در این‌جا مفید خواهد بود: «*جرم‌شناسی عامه* مقوله‌ای است متشکل از گفتمان‌هایی درباره‌ی جرم که نه تنها در فیلم، بلکه در اینترنت، تلویزیون، روزنامه‌ها، رمان‌ها، موسیقی رپ و افسانه‌ها نیز قابل مشاهده است. جرم‌شناسی عامه متفاوت از جرم‌شناسی دانشگاهی است، از این حیث که وانمود نمی‌کند که دارای صحت تجربی یا اعتبار نظری است. اما از حیث قلمرو، اگر ما انواع موضوعات اخلاقی و فلسفی که حتا توسط همین فیلم‌های کم‌اهمیت سینمایی مطرح می‌شود را در نظر بگیریم، خواهیم دید که جرم‌شناسی عامه همه‌ی این حوزه‌ها (و شاید بیش از این) را دربرمی‌گیرد.».[۶]

متخصصین جرم‌شناسی عامه بر این باورند که جرم در متون فرهنگ عامه از واقعیت و اصالتی برخوردار است که بدون فهم آن درک ما از جرم و مجرم ناقص خواهند ماند.[۷] بنابراین، جرم‌شناسی عامه در پی کشف مفهوم جرم در متون فرهنگ عامه هم‌چون فیلم‌های سینمایی، موسیقی و ادبیات داستانی است. جرم‌شناسی عامه به عنوان یک حوزه مطالعاتی جدید می‌تواند شیوه‌هایی که محققان برای مطالعه جرم و مجرم انتخاب می‌کنند را گسترش داده و جذاب‌تر کند. این حوزه محققان را با حجم بالایی از منابع غنی (متون فرهنگ عامه) مربوط به جرم روبه‌رو می‌کند که تاکنون مورد غفلت بوده‌اند. همچنین جرم‌شناسی عامه به‌دنبال این است که نشان دهد مفهوم جرم و زندگی روزمره تا چه اندازه در یکدیگر تنیده‌اند و تا چه اندازه

- این کتاب با عنوان جرم‌شناسی به سینما می‌رود توسط عبدالرضا جوان‌جعفری بجنوردی و محمد طهان طرقی به زبان فارسی ترجمه شده و در سال ۱۴۰۲ توسط نشر شرکت سهامی انتشار به چاپ رسیده است.

6. Pedophile crime films as popular criminology: A problem of justice?
7. Pauline Greenhill
8. Imaginaries of Crime, Fantasies of Justice: Popular Criminology and the Figure of the Superhero

1. popular criminology
2. Stiven Kohm, "Popular Criminology". *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, (2017), 1. doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.158

۳. نیکول رافتر و میشل براون، جرم‌شناسی به سینما می‌رود، ترجمه‌ی عبدالرضا جوان‌جعفری و محمد طهان‌طرقی (تهران: نشر سهامی انتشار، ۱۴۰۲)، ۱۵۷.

4. Lisa Kort-Butler, "The Brain And The Bat: A Popular Criminology Of The Brain In The Batman Animated Universes." *Deviant Behavior* 43, no. 5 (2022): 2. doi.org/10.1080/01639625.2021.1879604

بر یکدیگر تاثیرگذارند. در نهایت، جرم‌شناسی عامه مدعی است شیوه‌های اندیشیدن درباره جرم منحصر در روش‌های آکادمیک و تجربی تعریف‌شده نیست، بلکه نوآوری و ظرافت در اندیشیدن در باب جرم می‌تواند سهم بسزایی در توسعه جرم-شناسی داشته باشد.[۱]

همچنین یکی از اهداف مهم جرم‌شناسی عامه بیرون کشیدن گفتمان جرم‌شناسی از انحصار جرم‌شناسی دانشگاهی است. در واقع، جرم‌شناسی عامه به ابعادی از پدیده‌ی جرم می‌پردازد که دسترسی به آن ابعاد برای جرم‌شناسی دانشگاهی سخت یا غیرممکن است.[۲] ابعاد پنهان جرم مانند بعد احساسی، اخلاقی و هیجانی به‌ندرت در مطالعات جرم‌شناسی دانشگاهی مورد بررسی قرار گرفته‌اند؛ درحالی‌که جرم‌شناسی عامه مدعی است این ابعاد پنهان تنها زمانی قابل مطالعه خواهد بود که جرم-شناسی فراتر از محیط آکادمیک پا گذاشته و درون زندگی واقعی مردم سفر کند، موضوعی که می‌تواند فهم همه‌جانبه‌تری از جرم به دست دهد.

۱. ۲. فرهنگ عامه

فرهنگ، به‌عنوان «عالی‌ترین اندیشه‌ها و گفته‌ها» در یک جامعه، در تعریف سنتی خود به دو بخش والا و توده‌ای تقسیم می‌شود که بخش والای آن در آثار معتبر ادبی، نقاشی، موسیقی و فلسفه نمود می‌یابد و در وجه توده‌ای خود به اشکال رایج و مردم‌پسند موسیقی، ادبیات و هنر اطلاق می‌شود.[۳] با این حال، به نظر می‌رسد دیگر تقسیم فرهنگ به وجوه والا و توده‌ای جایگاهی ندارد و امروزه با تاکیدی جامعه‌شناختی‌تر، صحبت از ارزش‌های مشترک یک جامعه تحت عنوان فرهنگ است. استوارت هال[۴] در یکی از مقالات خود با عنوان *مطالعات فرهنگی: دو پارادایم* اصطلاح فرهنگ را در دو معنای «قلمروی ایده-ها» و «شیوه‌ی کلی زندگی» تشریح می‌کند و در پایان مفهوم قلمروی ایده‌ها را صحیح‌تر و جامع‌تر معرفی می‌کند به‌نحوی که این معنا دربرگیرنده‌ی مفهوم شیوه‌ی کلی زندگی نیز می‌باشد.[۵] در ادامه، در خصوص بکارگیری صفت «عامه» برای واژه‌ی فرهنگ در نوشتگان علمی دوران حاضر، باید اشاره نمود که معنای واژه‌ی «عامه» در تعبیر امروزیِ «فرهنگ عامه»[۶] به معنای نسبتاً منفیِ توده‌ای و در برابر صفت «والا یا نخبه» نیست، بلکه به معنای امر گسترده یا محبوب تلقی می‌شود.[۷] معنای مورد نظر در پژوهش پیش‌رو نیز همین می‌باشد. همچنین این ادراک از فرهنگ عامه به عنوان امر گسترده یا محبوب، از نظر ما متفاوت از تعابیر فرهنگ بازاری یا فرهنگ تجارتی موردنظر هال می‌باشد.[۸] در واقع، فرهنگ عامه‌ی جدید فرهنگی است که مردم برای خودشان خلق کرده‌اند؛ فرهنگ عامه‌ی جدید با فرهنگ قومی و فرهنگ توده که ریشه در گذشته دارند متفاوت است و یک تاکید مدرن مهم محسوب می‌شود.[۹]

فرهنگ عامه و مطالعات مربوط به آن در دهه‌های اخیر جایگاه ویژه و روبه‌رشدی پیدا کرده است، به‌طوری که اغلب حوزه-های علوم انسانی سعی دارند در پژوهش‌های جدید خود از این منبع غنی غافل نشده و سهم فرهنگ عامه را در مطالعات خود

---

1. Sara Daly, (Ed.). Theories of Crime Through Popular Culture (Palgrave Macmillan, 2021), 4.
2. - Nicole Rafter, "Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies." *Theoretical criminology* 11, no. 3 (2007), . doi.org/10.1177/1362480607079584

۳. استوارت هال، معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی، ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی (تهران: نشر نی، ۱۳۹۱)، ۱۷.

4. Stuart Hall

۵. همان، ۱۸.

6. popular culture

۱. جوآن هالووز و مارک یانکوویچ، نظریهٔ فیلم عامه‌پسند، ترجمه‌ی پرویز اجلالی (تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۵) ۱۲.

۲. برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی فرهنگ بازاری یا تجارتی نگاه کنید به: استوارت هال، معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی (فصل اول)، ترجمه‌ی احمد گل-محمدی (تهران: نشر نی، ۱۳۹۱).

۳. دومینیک استریناتی، مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمه‌ی ثریا پاک‌نظر (تهران: انتشارات کتابخانه فروردین، ۱۳۹۲)، ۲۴.

نادیده نگیرند. فرهنگ عامه در نظر ما، دست‌کم در این پژوهش، بی‌شباهت به مفهوم «تصویر جمعی»[1] دورکیم نیست. تصویر جمعی مفهومی است که دورکیم پس از مفهوم وجدان جمعی[2] ارائه نمود، زمانی‌که پیچیدگی‌های مفهوم وجدان جمعی دست‌وپاگیر وی شده بود. در واقع، وجدان جمعی مفهومی مبتنی بر آگاهی جمعی بود، مفهومی پردامنه و نامعین که امکان مطالعه‌ی مستقیم آن وجود نداشت. از این‌رو، دورکیم مفهوم تصویر جمعی که در زبان فرانسه معنای عقیده‌ی جمعی را افاده می‌کند ابداع نمود تا هم از طریق واقعیت‌های اجتماعی، هم‌چون نمادها، افسانه‌ها، قصه‌ها و مناسک، به‌صورت ملموس و از نزدیک قابل مطالعه باشد و هم مبین اعتقادات، اندیشه‌ها و هنجارهای جمعی باشد.[3] تصویر جمعی و فرهنگ عامه هر دو موضوع واحدی دارند و آن «جامعه فارغ از یکایک افراد» است. به‌عبارتی هر دو از دل تعامل‌های اجتماعی بیرون می‌آیند. کاربرد هر دو نیز انعکاس ارزش‌ها، اندیشه‌ها و نگرش مردم به پدیده‌ها می‌باشد و دیگر این‌که *زمان* عنصر جوهری هر دو می‌باشد. به‌عبارت دیگر، تصویر جمعی و فرهنگ عامه در گذر زمان شکل می‌گیرند، تثبیت می‌شوند و در طول زمان ممکن است تغییر کنند.

نکته‌ی مهم دیگر این است که فرهنگ عامه صرف‌نظر از نظریات خود، همواره الهام‌بخش نظریات رسمی و دانشگاهی بسیار مهمی نیز بوده است. برای مثال، نظریه‌ی «عقده‌ی اُدیپ» از زیگموند فروید[4] به‌عنوان یکی از مشهورترین نظریه‌های حوزه‌ی روان‌کاوی، که بی‌ارتباط با حوزه‌ی جرم‌شناسی نیز نیست،[5] به‌طور مستقیم ریشه در فرهنگ عامه دارد و به نوعی اساس و استحکام خود را از فرهنگ عامه می‌گیرد. اُدیپ،[6] در واقع، شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی *اُدیپ شهریار* اثر سوفوکل و یکی از اسطوره‌های یونان است. اُدیپ نادانسته پدر خود را می‌کشد و از روی عشق با مادرش ازدواج می‌کند و زمانی‌که چشمانش به روی حقیقت باز می‌شود جزای خود را جز در کور کردن دیدگانش نمی‌بیند. او چشمان خود را از کاسه درمی‌آورد زیرا حتا از تصور دیدار پدر و مادر خود در عالم مردگان نیز شرم‌گین است. اُدیپ علی‌رغم تمام تلاش‌هایی که برای تغییر سرنوشت خود داشت چیزی جز ناکامی و بی‌فرجامی نصیبش نشد. لذا اثر سوفوکل را می‌توان نمودی از «جبرگرایی» در ادبیات تلقی نمود؛ مسأله‌ای که می‌تواند به‌عنوان نقطهٔ تلاقی عالم روایی سوفوکل و دنیای نظری فروید در نظر گرفته شود، چرا که او نیز عملکرد دستگاه روان را پیرو برخی از ساختارهای جبری توصیف می‌کند، ساختاری که بهترین الگو برای آن اسطوره‌ی اُدیپ است. نخستین باری که فروید به‌طور ضمنی اشاراتی به «عقده‌ی اُدیپ» می‌کند در نامه‌ای به دوست خود در سال ۱۸۹۷ است. او در این نامه بدون نام بردن از عقده‌ی اُدیپ این‌چنین می‌نویسد: «من در خودم نوعی احساس عشق به مادرم و حسودی به پدرم دیده‌ام، احساساتی که فکر می‌کنم بین همهٔ کودکان مشترک باشد». سه سال بعد اما در کتاب *تعبیر رویا* است که فروید سعی می‌کند این مفهوم را در قالب نظریه‌ای برای تعبیر رویاها بیان کند. اسطوره‌ی اُدیپ، به‌عنوان اندیشه‌ای در فرهنگ عامه، این امکان را به او می‌داد: «برای تأیید این کشف، دوران کهن، افسانه‌ای برای ما به جای گذاشته است. افسانه‌ای که درک موفقیت قطعی و جهانی آن ممکن نیست مگر آن‌که بپذیریم چنین گرایشاتی در روان همهٔ کودکان مشترک است».[7] به عبارت دیگر، قدمت و اصالت اسطوره‌ی اُدیپ، فروید را مجاب می‌کرد که چنین روابطی میان فرزند و والدین امری است محتوم و ازلی که می‌تواند در تشریح مراحل رشد روانی کودک به‌کار گرفته شود. به بیان دیگر، وی معتقد است اگر چنین

---

4. collective representation
5. collective conscience

٦. جورج ریتزر، نظریه‌ی جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی هوشنگ نایبی (تهران: نشر نی، ۱۳۹۹)، ۱۲۵.

1. Sigmund Freud

۲. فروید در مقاله‌ای کوتاه با عنوان «مجرمانِ حاصل از یک احساس گناه»، اشاره می‌کند که برخی مجرمان، غرق در احساس گناهِ ناشی از عقده‌ی اُدیپ، مرتکب جرم می‌شوند. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به: نیکول رافتر و میشل براون، جرم‌شناسی به سینما می‌رود، ترجمه‌ی عبدالرضا جوان‌جعفری و محمد طهان‌طرقی (تهران: نشر سهامی انتشار، ۱۴۰۲)، ۵۰.

3. Oedipus

٤. سعید صادقیان و ناهید شاهوردیانی، «مسیر اُدیپ در رمان هانری بوشو: افول یونگی «عقدهٔ اُدیپ» فروید»، مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۲۱، ۲، (۱۳۹۵)، ۲۶۵-۲۸۸. doi: 10.22059/jor.2016.61443

حقیقتی در روابط انسان‌ها وجود نمی‌داشت، اسطوره‌ی ادیپ این‌چنین در فرهنگ عامه محبوبیت نمی‌یافت و سینه به سینه نمی‌چرخید.

یکی از غنی‌ترین و محبوب‌ترین حوزه‌ها در فرهنگ عامه **سینما** می‌باشد. ویکی لِبو روانکاو انگلیسی معتقد است «سینما شاه‌راه دستیابی به ناخودآگاه فرهنگ است».[۱] به فیلم‌های سینمایی یکی از مظاهر گفتمان عامه است و متقابلاً در شکل گیری و تقویت این گفتمان نقش بسزایی دارد. اکنون بیش از هر زمان دیگری سرگرمی، که سینما یکی از رایج‌ترین و مهم-ترین مصادیق آن است، بر گفتمان عامه‌ی پیرامون رویدادهای مهم زندگی عامه غلبه دارد.[۲] اگرچه فیلم نسبت به دیگر منابع موجود در فرهنگ عامه هم‌چون قصه‌های عامیانه، رمان‌ها، اشعار و موسیقی، از قدمت کمتری برخوردار است، اما به جرأت می‌توان ادعا نمود که بیشترین سهم را در گفتمان جرم‌شناسی عامه دارد و اهمیت آن به‌دلیل جذابیت و مخاطبین بی‌شمار آن غیرقابل انکار است. به‌طور کلی، سینما از نظرگاه اکثر مکاتب یک منبع فرهنگی عظیم و پرمایه است که بحث درباره‌ی چیستی و جایگاه آن در جرم‌شناسی عامه را ضروری می‌سازد.

۱. ۳. رویکرد سینمایی و ماده‌ی خام

در این قسمت ابتدا باید به بحث هستی‌شناختیِ سینما پرداخت. سینما در ابتدای پیدایش خود مدام با دیگر هنرها تعریف و مقایسه می‌شد؛ نقاشی متحرک، موسیقی نور یا مجسمه‌ی جان‌دار. نکته‌ی مهم در این تعریف‌ها این است که سینما از همان ابتدا به‌عنوان یک هنر شناخته شد[۳] و این تلقی تا به امروز همواره تقویت شده است، تا حدی که امروزه می‌توان سینما را به جهات متعدد از جمله گستردگی مخاطبین و میزان تاثیرگذاری مهم‌ترین هنر نامید.[۴] شاید کمتر کسی فکر می‌کرد که سینما به‌عنوان یکی از پدیده‌های دوران مدرن در آغاز کار خود با برادران لومیر[۵]، در ادامه به یکی از محبوب‌ترین و تاثیرگذارترین پدیده‌های فرهنگی در سراسر جهان مبدل گردد. ابل گانس در کتاب هنر سینماتوگرافی می‌گوید: «زمانه‌ی تصویر از راه رسیده است».[۶]

همین‌که سینما پا گرفت، اختلاف نظرها در خصوص ماده‌ی خام و هدف سینما پدیدار شد. از میان این اختلاف نظرها، دو گروه شکل‌گرایان[۷] و واقع‌گرایان[۸] در مقابل هم قرار گرفتند. شکل‌گرایان (فرمالیست‌ها)، از جمله آرنهایم[۹] و آیزنشتاین[۱۰] که عمدتاً نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی بودند، معتقدند سینما هنر است، «هنر برای هنر». آن‌ها معتقدند هنر، که از پس سرگرمی می‌آید، نه وسیله است و نه ابزاری برای انعکاس واقعیت؛ هنرِ سینما رویاست و با تکنیک و سپس فرمْ رویا خلق می‌کند تا حس مخاطب را برانگیزد (سینما–مخدر). کاربرد اجتماعی یا سیاسی هنر برای فرمالیست‌ها اهمیتی ندارد، و بر خلاف واقع‌گرایان، آن‌چه برای آن‌ها در فیلم‌سازی مهم است «چگونه» است، نه «چه». به بیان دیگر، شکل‌گرایان معتقدند فیلم هم‌چون یک اثر ادبی است که تنها هدف آن باید سر ذوق آوردن مخاطب و لذت بردن باشد و از این طریق نیز موجب شکوفایی فرهنگ عمومی شود، نه این‌که ابزاری برای بازنمایی دنیای واقعی باشد، که کاری بیهوده، تکراری و خالی از

---

۱. ویکی لِبو، سینما و روان‌کاوی: بازی سایه‌ها، ترجمه قاسم مومنی، (تهران: نشر خوانه، ۱۴۰۲)، ۱۲.

2. Mathieu Deflem, Popular culture, crime and social control (Emerald Group Publishing, 2010), 27.

۳. رابرت استم، مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم، ترجمه‌ی احسان نوروزی (تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۳)، ۴۹.

٤. سینما از همان بدو تولد مورد توجه تقریباً تمامی رهبران سیاسی و گروه‌های صاحب قدرت قرار گرفت. لنین سینما را موثرترین وسیله‌ی ممکن در تبلیغات کمونیستی برای جلب توده‌ها به فداکاری و گذشتن از فردیت به منظور ادغام در جامعه‌ی اشتراکی می‌دانست. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به: کاظم علمداری، هنر و ادبیات در سوسیالیسم (تهران: نشر توسعه، ۱۳۹۸) ۱۰۴.

5. Auguste and Louis Lumière

۱. استم، پیشین، ۵۱.

2. Formalists
3. Realists
4. Rudolf Arnheim
5. Sergei Eisenstein

هرگونه آفرینش هنری است. بلابالاش[۱] به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شکل‌گرایان معتقد است ماده‌ی خام سینما "جهان" است، جهانی نامحدود و مملو از موضوع، اما "واقعیت" ماده‌ی خام سینما نیست؛ *واقعیت* چندوجهی است و هیچ رسانه‌ای (نقاشی، سینما و ...) نمی‌تواند ادعا کند که واقعیتِ یک رویداد را درک نموده است.[۲]

در مقابل، نظریه‌پردازان واقع‌گرا (سینما–چشم)[۳]، هدف سینما را نه سرگرمی، که نوسازی جامعه می‌دانند و این هدف باید تابع رابطه‌ی راستین بشر با طبیعت باشد. زیگفرید کراکوئر[۴] ماده خام سینما را "اصل واقعیت" می‌داند که باید تکنیک‌های سینمایی در خدمت آن قرار گیرد. از نظر واقع‌گرایانی هم‌چون کراکوئر، سرگرمی فرع بر ضبط واقعیت است، وظیفه‌ی سینماگر ضبط دنیای واقعی و عکس‌پذیر است.[۵]

آندره بازن[۶]، منتقد شهیر فرانسوی، که مهم‌ترین و تاثیرگذارترین نظریه‌پرداز مکتب واقع‌گرا شناخته می‌شود، در مورد ماده‌ی خام سینما نظریه‌ای منحصر به فرد دارد. وی، بر خلاف کراکوئر و دیگر واقع‌گرایان، "اصل دنیای واقعی" را ماده‌ی خام سینما نمی‌داند. وی اگرچه معتقد بود که «سینما کمال خود را در هنر واقعیت بودن می‌یابد»،[۷] اما تعبیر و تفسیر متفاوتی از این واقعیت داشت. وی پس از مقایسه‌ی سینما با عکاسی (که ماده‌ی خام عکاسی را "اصل واقعیت" می‌داند)، عبارت «**طرح واقعیت**» را در مورد ماده‌ی خام سینما ارائه می‌کند. بازن معتقد است ماده‌ی خام سینما، نه اصل واقعیت، بلکه طرحی از واقعیت است که بر روی سلولوئید فیلم نقش می‌بندد.[۸] تصور کنید در جنگلی در حال قدم زدن هستید که ناگهان جای پای یک پلنگ را می‌بینید و از این جای پا می‌ترسید؛ آیا شما از یک جای پا ترسیدید؟ یا از موضوعی خیالی ترسیدید؟ در واقع شما یک رد پا (طرح واقعیت) می‌بینید، که از حضور یک حیوان درنده در آن حوالی (واقعیت) خبر می‌دهد و ترس شما نه از رد پا، که از چیز دیگری است. به‌عبارت دیگر، وی هسته‌ی سینما را واقع‌گرایی فضا می‌داند و نه واقع‌گرایی موضوع.[۹]

بااین‌همه، ماجرا به همین‌جا ختم نمی‌شود. زمانی‌که رولان بارت[۱۰] به‌عنوان یکی از مشهورترین و تاثیرگذارترین منتقدان تاریخ نقد ادبی مرزهای این حوزه را یک تنه جابه‌جا می‌کرد، نظریه‌ی سینمایی نیز از این تحولات بی‌تاثیر نماند و مطابق با آموزه‌های بارت پوست انداخت. به‌طور خلاصه، مطابق نظریه‌ی بارت نه شکل‌گرایان (سینما–مخدر) و نه واقع‌گرایان (سینما–چشم) نظریه‌ی سینمایی راستینی ارائه ننمودند. البته نظریه‌ی بارت خود به‌نوعی در زمره‌ی واقع‌گرایی جای می‌گیرد اما با تغییراتی مهم و به‌نحوی که اساس آن با نظریات واقع‌گرایانی چون کراکوئر و بازن به‌کلی متفاوت است. به عقیده‌ی بارت، فیلم‌ها نه صرفاً تصاویری زیبایی‌شناسانه‌اند و نه قرار است واقعیت یا طرح واقعیت را به همان شکلی که هست منعکس کنند، بلکه فیلم‌ها اساساً واقعیت را خلق می‌کنند، نه این‌که منعکس‌کننده‌ی واقعیات (عکس‌گرایی) باشند.[۱۱] به‌عبارت دیگر، نظریه‌های موجود در فیلم‌های سینمایی، از جمله نظریات جرم‌شناسانه، به‌عنوان واقعیاتی اجتماعی تولید می‌شوند و منعکس‌کننده‌ی نظریاتِ ازپیش‌موجود نیستند. در همین راستا، هاوارد سوبر به‌عنوان یکی از منتقدین شهیر سینما

---

6. Béla Balázs

۷. همان، ۱۵۱.

8. Cine-eye

9. Siegfried Kracauer

۱. همان، ۱۸۱.

2. André Bazin

۳. همان، ۲۳۰.

٤. آندره بازن، سینما چیست؟، ترجمه‌ی محمد شهبا (تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۶)، ۱۳۶.

۵. دادلی آندرو، تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمه‌ی مسعود مدنی (تهران: انتشارات تابان خرد، ۱۳۹۷)، ۲۳۷.

6. Roland Barthes

۱. رولان بارت، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی رشیدی و دوستی (تهران: انتشارات علمی‌وفرهنگی، ۱۳۸۴)، ۹.

بیان می‌دارد: «فیلم‌ها آینه‌های این جهان نیستند، تفاسیری از آن‌اند».[1] به‌همین دلیل، به‌نظر می‌رسد دقت[2] و صحت محتوای بازنمایی‌شده در فیلم‌های سینمایی نیز اهمیتی نداشته باشد، نه برای مولف و نه برای تماشاگر؛ از این جهت که اثر هنری (در بحث ما فیلم) اصلاً به‌دنبال انعکاس یک نظریه یا امر ازپیش‌موجود نبوده تا بخواهیم با بررسی و مقایسه فیلم با آن واقعیتِ بیرون از فیلم به مسئله‌ی دقت و صحت محتوای فیلمیک رسیدگی کنیم (البته که چگونگی (فرم) بازنمایی امری مهم و قابل بررسی است از این‌رو که در تولید محتوا تاثیر بسزایی دارد). تماشاگر نیز هنگام تماشای پرده‌ی سینما، زمانی‌که فیلم را به‌عنوان یک اثر تماشا می‌کند، اصلاً در کنکاش این نیست که محتوای تولیدشده از چه دقت و صحتی در تطابق با امر واقعی برخوردار است.

بنابراین، به عقیده‌ی ما، کشف نظریات ازپیش‌موجود در فیلم‌ها صرفاً می‌تواند موضوع بخشی از تحقیقات حوزه‌ی جرم-شناسی عامه را شکل دهد و بخش مهم این حوزه می‌تواند به کشف نظریه‌های جرم‌شناختیِ خلق‌شده به‌عنوان واقعیاتی اجتماعی در درون فیلم‌ها بپردازد، مسئله‌ای که برای نخستین بار در این پژوهش مطرح و معرفی می‌شود و مبنای پژوهش واقع می‌گردد. بنابراین، این پژوهش تلقی «خلق واقعیت» در سینما را مبنای کار خود قرار می‌دهد؛ با تاکید بر این‌که فرم هنری نقشی اساسی در ایجاد معنا و محتوا دارد.

۲. جرم‌شناسی عامه، از دانشگاه تا سینما

جرم‌شناسی عامه[3] یک رویکرد مفهومی درون جرم‌شناسی فرهنگی و شاخه‌ای از جرم‌شناسی انتقادی است که به جست-وجوی درک عامه از جرم و عدالت کیفری و بررسی ارتباط متقابل میان جرم، فرهنگ و رسانه می‌پردازد.[4] این رویکرد جرم-شناختی، بیش از همه به‌دنبال خارج نمودن گفتمان جرم‌شناسی از محیط آکادمیک بوده و دراین‌باره نیز تا حدودی موفق شده است، به‌نحوی که در دو دهه اخیر، نظریه‌های موجود در سینما بسیار مورد توجه پژوهشگران جرم‌شناسی قرار گرفته است. بنابراین، در این قسمت از پژوهش حاضر ابتدا ویژگی‌ها و منابع جرم‌شناسی عامه، سپس رابطه‌ی جرم‌شناسی عامه با سینما و در نهایت ارتباط نظریه‌های جرم‌شناسی عامه و جرم‌شناسی دانشگاهی و هم‌زیستی این دو حوزه مورد بحث قرار می‌گیرد.

۲. ۱. ویژگی‌های جرم‌شناسی عامه

جرم‌شناسی عامه موازی با جرم‌شناسی دانشگاهی بستری را فراهم می‌کند تا جرم‌شناسان نظریه‌ی جرم‌شناختی را در فرهنگ عامه به‌کار گیرند و پیاده سازند. ارائه‌ی تعریفی از نیکول رافتر در این‌جا مفید خواهد بود: «*جرم‌شناسی عامه* مقوله‌ای است متشکل از گفتمان‌هایی درباره‌ی جرم که نه تنها در فیلم، بلکه در اینترنت، تلویزیون، روزنامه‌ها، رمان‌ها، موسیقی رپ و افسانه‌ها نیز قابل مشاهده است. جرم‌شناسی عامه متفاوت از جرم‌شناسی دانشگاهی است، از این حیث که وانمود نمی‌کند که دارای صحت تجربی یا اعتبار نظری است. اما از حیث قلمرو، اگر ما انواع موضوعات اخلاقی و فلسفی که حتا توسط همین فیلم‌های کم‌اهمیت سینمایی مطرح می‌شود را در نظر بگیریم، خواهیم دید که جرم‌شناسی عامه همه‌ی این حوزه‌ها (و شاید بیش از این) را دربرمی‌گیرد.».[5]

جرم‌شناسی عامه از ابتدا در واکنش به جرم‌شناسی دانشگاهی شکل گرفت و به‌دنبال این بود تا نشان دهد جرم‌شناسی خارج از دانشگاه‌ها و در اشکال متنوع فرهنگ عامه، زندگی روزمره، تجربیات فردی و در احساسات مربوط به جرم نیز وجود

---

۲. هاوارد سوبر، قدرت فیلم، ترجمه‌ی خشایار قشقایی (تهران: نشر بیدگل، ۱۳۹۹)، ۴۴۵.

3. accuracy

4. popular criminology

5. Stiven Kohm, "Popular Criminology". *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, (2017), 1. doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.158

۱. نیکول رافتر و میشل براون، جرم‌شناسی به سینما می‌رود، ترجمه‌ی عبدالرضا جوان‌جعفری و محمد طهان‌طرقی (تهران: نشر سهامی انتشار، ۱۴۰۲)، ۱۵۷.

دارد. به‌عبارت ساده‌تر، جرم‌شناسی عامه به ایده‌ها و نظریه‌های مردم عادی در باب جرم و علل وقوع آن اشاره دارد و فرهنگ عامه منبع و محل این ایده‌ها و نظریه‌هاست.[1]

بنابراین با اندکی تامل می‌توان دریافت که جرم‌شناسی در فرهنگ و گفتمان عامه از غنای بالایی برخوردار است. در واقع، به نظر می‌رسد جرم هیچ‌گاه در خلاء اتفاق نمی‌افتد، بلکه در فضایی فرهنگی_اجتماعی که جرم معنای خود را از آن می‌گیرد رخ می‌دهد و این همان فضایی است که از آن به گفتمان عامه یاد می‌کنیم. اهمیت گفتمان عامه درباره‌ی جرم روزافزون و امروزه مورد قبول اکثر جرم‌شناسان می‌باشد.[2] گویی گفتمان عامه فهم ما از جرم را دقیق‌تر و عمیق‌تر می‌سازد. جرم به‌عنوان پدیده‌ای که از آغاز حیات بشر تا کنون همواره در فضای پیرامون مردم وجود داشته است یقیناً در خودآگاه و ناخودآگاه مردم نیز جایگاهی خواهد داشت؛ پس لازم است گاهی جرم را با عینک بازیگران واقعی حوزه‌ی جرم و جنایت نظاره نمود. کافی است در جمعی از افراد عادی از اوضاع نابسامان شخصی که در زندگی مجرمانه غرق شده است سوال شود که چرا این‌گونه شد؟، یکی پاسخ خواهد داد رفیق ناباب؛ یکی خواهد گفت انتخاب خودش بوده است؛ آن یکی به فقر و بی‌کسی اشاره می‌کند و دیگری جواب خواهد داد محیط ناسالم؛ یا اگر در یک تاکسی درباره‌ی جنایات یک قاتل سریالی یا حتا موضوعاتی خاص مانند پدیده‌ی کودک‌همسری بحث شود، هر کدام از مسافرین نظری خواهند داشت. این بدین معناست که مردم درباره‌ی جرم دیدگاه خود را دارند. اما برای این‌که بتوان این نظرات را به شکلی منسجم، اصیل، دقیق و روان پیدا نمود باید به منبعی غنی به‌نام فرهنگ عامه مراجعه کرد.

از این رو، یکی از مهم‌ترین انگاره‌های جرم‌شناسی عامه این است که باید برای تبیین جرم در فرهنگ عامه سهم و جایگاه ویژه‌ای قائل شد، زیرا اساساً جرم رابطه‌ی معناداری با فرهنگ هر جامعه دارد و بی‌راه نیست اگر گفته شود جرم به‌کلی امری فرهنگی است. برای مثال، صفحه‌ی حوادث در روزنامه‌ها خواندنی‌ترین بخش آن است؛ فیلم‌های جنایی را می‌توان مشهورترین و پرطرفدارترین ژانر در سینما دانست؛ رمان‌ها و داستان‌های به‌یادماندنی اکثراً دارای تم جرم و جنایت بوده‌اند و بیشتر قصه‌های عامیانه دارای یک شخصیت پلید و منحرف هستند. این‌ها همه نشان از غنا و اهمیت فرهنگ عامه در ارتباط با جرم‌شناسی دارد. غفلت جرم‌شناسی دانشگاهی از فرهنگ عامه موجب شده همواره یکی از ملموس‌ترین، ساده‌ترین و در عین حال دقیق-ترین منابع در تبیین‌های جرم در حاشیه بماند. به عبارت دیگر، عده‌ای از دانشگاهیان عمدتاً نظریه‌های موجود در فرهنگ عامه را با برچسب‌هایی مانند ساده‌انگارانه و غیرکارشناسانه تقلیل می‌دهند و کنار می‌گذارند؛ این در حالی است که جرم‌شناسی عامه، هم در نظریات خود غنا و استحکام دارد و هم می‌تواند سنگ محکی برای نظریات دانشگاهی باشد، می‌تواند آن‌ها را تایید یا رد نماید و هم‌چنین قادر است آن‌ها را اصلاح و ترمیم کند. به اعتقاد دنیل بل،[3] نظریات فرهنگ عامه همواره در رشته‌های علوم انسانی تاثیر فوق‌العاده‌ای داشته، «به طوری که می‌توان آن‌ها را بعد از نظریه‌ی مارکسیسم، مهم‌ترین و تاثیرگذارترین دانست».[4]

۲. ۲. رابطه‌ی جرم‌شناسی عامه با سینما

فیلم‌های سینمایی، برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی، قطعه‌های موسیقی، نقاشی، رمان و آثار ادبی تنها بخشی از منابع جرم‌شناسی عامه هستند که جرم‌شناسان مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهند. با این‌حال، فیلم‌ها، در مقایسه با سایر منابع فرهنگ عامه، نقش بسیار پررنگ‌تری در طرح و تبیین اشارات و نظریه‌های جرم‌شناسانه دارند. اگرچه خیلی از فیلم‌ها تهی از این اشارات هستند، اما برخی از فیلم‌ها به‌قدری در طرح و تبیین نظریات جرم‌شناسانه دقیق و عمیق عمل می‌کنند که می‌توان

2. Jean-Anne Sutherland and Kathryn Feltey, eds. Cinematic sociology social life in film (Sage, 2013) 257.
1. Emilia Djonov and Sumin Zhao, op. cit., 13.
1. Daniel Bell

۲. آرتور آسابرگر، تحلیل گفتمان کاربردی، ترجمه‌ی حسین پاینده (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۹۸)، ۲۹۸.

از آن‌ها حتا به‌عنوان سنگ محکی برای نظریات دانشگاهی استفاده نمود. با این حال، نقش سینما صرفاً انعکاس نظریات جرم‌شناسی نیست؛ فیلم گاه انعکاس عینی یک نظریه است، گاهی نظریه‌ای را تکمیل می‌کند، گاهی یک نظریه را کاملاً نقد و ارزیابی نموده و در برخی موارد نیز آن را کاملاً طرد و نفی می‌کند. در مواردی فیلم‌ها خود خالق یک نظریه‌ی جدید هستند و این بدان علت است که فیلم‌ها بیش از آن‌که متوجه نظریات جرم‌شناسانه در ژانر جنایی باشند، پژواکی از فرهنگ عامه هستند.[1]

۲. ۲. ۱. سینما و تایید نظریه‌های جرم‌شناختی

تایید و تطبیق نظریه‌های جرم‌شناسی دانشگاهی توسط فیلم‌های سینمایی معمول‌ترین حالتی است که به چشم می‌خورد. به‌عنوان مثال، فیلم *زیر پوست شهر* (۱۳۷۹) ساخته‌ی رخشان بنی‌اعتماد فیلم فوق‌العاده‌ای است که به‌طور دقیق نشان می‌دهد چگونه طبقه‌ی اجتماعی و ساختارهای موجود مانع دستیابی افراد به اهداف‌شان می‌شود و در ادامه آن‌ها را ناچار به ارتکاب جرم می‌سازد. همچنین این فیلم نگاهی عمیق و انتقادی به مسئله‌ی زنان طبقه‌ی پایین دارد که می‌توان آن را در تطبیق کامل با نظریات جرم‌شناسی انتقادی دانشگاهی دید. رخشان بنی‌اعتماد در اثر برجسته‌ی دیگر خود با نام *روسری آبی* نیز به‌خوبی به مسئله‌ی تضاد طبقاتی و جرم می‌پردازد، اگرچه شاید در نگاه اول مسئله‌ی جرم در فیلم اخیر خیلی پررنگ نباشد.

طلاخون (۱۳۹۹)، ساخته‌ی ابراهیم شیبانی نیز مثالی دیگر در تطبیق نظریه‌های جرم‌شناسی عامه با نظریه‌های جرم‌شناسی دانشگاهی است. این فیلم داستان واقعی مهین قدیری را روایت می‌کند، شناخته‌شده‌ترین قاتل سریالی زن ایران که بین سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۸۸ دست به قتل ۵ زن و ۱ مرد زد.[2] *طلاخون* پیش از هرگونه قضاوتی در مورد فرد قاتل به روایت درماندگی و فشارهای ناشی از محرومیت و مشکلاتی می‌پردازد که شخص قاتل با آن‌ها روبروست و به‌جای تمرکز بر قتل‌ها، به درون لایه‌های عمیق‌تر زندگی این مجرم سفر می‌کند، جایی که کمتر کسی به آن توجه داشته و کمتر کسی می‌تواند تاثیر آن شرایط را در ارتکاب بزه نادیده بگیرد. این فیلم به‌طور دقیقی نظریه‌ی عمومی فشار[3] رابرت اگنیو[4] را به تصویر می‌کشد و قتل‌های سریالی مهین قدیری را با این رویکرد بررسی می‌کند.

۲. ۲. ۲. رد نظریه‌های جرم‌شناختی در سینما

گاهی اوقات فیلم‌ها در مقام نقد و رد نظریات جرم‌شناسانه ابتدا به تبیین نظریه یا نظریاتی مهم می‌پردازند و در پایان صحت و اعتبار نظریه را مورد تردید قرار می‌دهند. برای مثال، فیلم تحسین‌شده‌ی *خون‌بازی* (۱۳۸۵) به کارگردانی محسن عبدالوهاب و رخشان بنی‌اعتماد داستان دختری (سارا با بازی باران کوثری) را روایت می‌کند که سخت در دام اعتیاد به هروئین افتاده و زندگی منحرفانه‌ای دارد. این‌بار داستان فیلم مربوط به یک خانواده‌ی مرفه و متعلق به طبقه‌ی بالاست و اولین پیام این است که نظریه‌هایی که معتقدند بزه و انحراف را صرفاً باید در طبقات پایین جامعه جستجو نمود نظریه‌هایی گمراه‌کننده هستند. این درام اجتماعی از ابتدا تا انتها تلاش می‌کند تا با رجوع به گذشته و لایه‌های عمیق‌تر و پنهانی زندگی پدر و مادر سارا (با بازی مسعود رایگان و بیتا فرهی)، علت انحرافات سارا را کشف و تبیین کند. هرچه فیلم به جلو می‌رود ما از زندگی و روابط خانوادگی سارا بیشتر مطلع می‌شویم و علت حال و روز سارا بیشتر برای مخاطب کشف می‌شود. جدایی پدر و مادری که هنوز یکدیگر را دوست دارند، اعتیاد شدید پدر به الکل و رنج عمیق حاصل از تنهاییِ سارا و اختلافات خانوادگی همگی زمینه‌ساز انحراف سارا معرفی می‌شود.

---

۳. نیکول رافتر و میشل براون، جرم‌شناسی به سینما می‌رود، مقدمه‌ی مترجمین، عبدالرضا جوان‌جعفری و محمد طهان‌طرقی (تهران: نشر سهامی انتشار، ۱۴۰۲)، ۱۹.

۱. در این خصوص مستندی با نام مهین و به کارگردانی محمدحسین حیدری نیز در سال ۱۳۹۶ ساخته شده است.

2. General Strain Theory

3. Robert Agnew

خون‌بازی تا انتها بر این نکته تاکید می‌کند که وضعیت سارا هرآن‌چه هست صرفاً در درون خانواده ریشه دارد. او هر آن‌چه که بخواهد (از جمله ثروت و امکانات و ...) را دارد و آن‌چه که لازم است (خانواده) را ندارد. فیلم در سکانس‌های پایانی نیز نشان می‌دهد که اگر امیدی هم به بهبودی سارا باشد تنها با دور هم جمع شدن خانواده و کاهش فشارها و تنش‌های موجود ممکن است. به‌طور کلی، فیلم تا حدودی تبیین‌گر نسخه‌ی کنترل اجتماعی هیرشی[1] است. اما، در سکانس پایانی فیلم حرف بسیار مهمی می‌زند؛ زمانی‌که مادر سارا در مکالمه با لیلا (مدیر و درمان‌گر موسسه‌ی درمانی که برای بهبود و درمان سارا تلاش می‌کند) می‌گوید: «خیلی وقتا از خودم می‌پرسم کجا رشته‌ی زندگی از دستم رفت؛ شاید اگه اون همه تحقیر رو تحمل می‌کردم ولی با احمدرضا می‌موندم، بچه‌م به این روز نمی‌افتاد. . .»، لیلا در جواب می‌گوید: «شاید . . . کی میدونه؟! . . . ولی خیلی از بچه‌هایی که این‌جا می‌بینی مشکلات سارا رو نداشتن . . .» و لحظاتی بعد تیتراژ پایان فیلم روی یک تصویر لانگ شات از ویلای پدر سارا بالا می‌آید. در واقع همین چند دیالوگ کوتاه به ما می‌گوید که شاید تبیینی که از ابتدای فیلم برای انحراف سارا شکل گرفته است درست نبوده و به‌راحتی قابل نفی است.

نمونه‌های این‌چنینی نشان می‌دهد که سینما در تولید آثار خود نه تنها به‌دنبال کپی‌برداری از نظریه‌های آکادمیک نیست و باز نه تنها الزامی به تبعیت از نظریه‌های مذکور ندارد، بلکه رد و اصلاح این نظریات در سینما امری معمول و گاهاً برجسته محسوب می‌گردد.

۲. ۲. ۳. سینما و حوزه‌های تاریک جرم‌شناسی

جرم‌شناسی همواره در محیط‌های آکادمیک برخی حوزه‌ها را بر برخی دیگر ترجیح داده و نظریه‌پردازی در آن حوزه‌ها را بیشتر در دستور کار قرار داده است. با نگاهی مختصر به مهم‌ترین و مشهورترین کتاب‌های درسی جرم‌شناسی روشن می‌گردد بیشتر تحقیقات و ایده‌پردازی‌ها، خصوصاً در دهه‌های اخیر، به‌طور کلی پیرامون نظریه‌های جامعه‌شناختی و انتقادی بوده و در مقابل برخی حوزه‌ها مغفول و کم‌رنگ مانده است. به‌نظر می‌رسد تمرکز بر حوزه‌های مذکور و تغافل از برخی حوزه‌های مهم و تاریک از جمله حوزه‌های روان‌شناختی و زیست‌شناختی نمی‌تواند اتفاقی و یا بلامرجح باشد. اگر یک‌بار دیگر همان کتب درسی مهم جرم‌شناسی مرور گردد روشن می‌گردد کمترین توجه به دو حوزه‌ی مهم روان‌شناختی و زیست‌شناختی صورت گرفته است. اما همان‌طور که اشاره شد به‌نظر می‌رسد این تغافل و کم‌کاری عمدی بوده و باید آن را در ناتوانی‌های جرم‌شناسی دانشگاهی جستجو نمود. رویکردهای روان‌شناختی و زیست‌شناختی جرم از ابتدا حوزه‌ای پیچیده و سخت محسوب می‌شدند که کمتر جرم‌شناسی رسمی جرأت ورود به آن را داشت. یکی از دلایل این امر پیچیدگی و چالش‌برانگیز بودن این حوزه‌ها بود که کار را برای هر متخصصی حتا متخصصین رشته‌های روان‌شناسی و زیست‌شناسی دشوار می‌ساخت. ورود به دنیای بی‌حدومرز روان انسان و جستجو در سلول‌ها و بدن مجرمین برای هر جرم‌شناسی کار آسانی نبود. این پیچیدگی‌ها و بعضاً تناقض‌ها مشکل دومی ایجاد می‌کرد که مربوط به اثبات نظریه‌های روان‌شناختی و زیست‌شناختی جرم بود. در واقع نظریات این حوزه یا به سختی قابل اثبات بود یا اگر به‌آسانی اثبات می‌شد به‌راحتی نیز توسط آزمون‌های دیگر نقض می‌گردید. علت سوم در کم-رنگی نظریه‌های جرم‌شناختی در این دو حوزه به بین‌رشته‌ای بودن آن برمی‌گردد. در واقع فاصله‌ی زیادی که اصول و مفاهیم بنیادین این دو رشته با رشته‌های جرم‌شناسی و یا حتا جامعه‌شناسی دارند کار را بیش از پیش برای متخصصین تمامی این رشته‌ها سخت می‌کند.

جرم‌شناسی عامه، اما، در نظریه‌پردازی در این دو حوزه از تمامی جهات موفق بوده و مشکلات را تا حدودی مرتفع نموده است و در مواردی می‌توان گفت دست به خلق نظریات جدیدی زده است. حضور و بروز نظریه‌های روان‌شناختی و زیست-شناختی جرم در تمام ادوار سینما نشان از قوت و کارآمدی آن در روشن نمودن این حوزه‌های تاریک جرم‌شناسی داشته است.

1. Travis Hirschi

از آن‌جایی‌که جرم‌شناسی عامه به‌دنبال صحت و اثبات علمی نظریات خود نیست به‌راحتی توانسته در حوزه‌های مذکور نظریه‌پردازی کند و همان‌طور که در ادامه اشاره خواهد شد بعضاً این نظریه‌ها از عمق و دقت بالایی برخوردار می‌باشند. سینما با امکاناتی که به هیچ‌وجه در جرم‌شناسی دانشگاهی دیده نمی‌شود، از جمله، احساس، نور، صدا، دوربین، بازی، صحنه و ... به‌راحتی می‌تواند ابعاد متعدد و مختلف یک رویداد، یک جرم و یا یک مجرم را به تصویر بکشد و از این طریق درکی جامع‌تر و عمیق‌تر از پدیده‌ی مجرمانه را ارائه نماید. به‌عنوان مثال، فیلم‌ها با قابلیت به تصویر کشیدن عملکرد همزمانِ چندین عامل روان‌شناختیِ موثر در ارتکاب جرم، نقش مهم و تاثیرگذاری در معرفی، توسعه و هم‌چنین خلق رویکردهای روان‌شناختی جرم ایفاء کرده‌اند و در مورد نظریه‌های زیست‌شناختی نیز به همین ترتیب بوده است. این ویژگی‌ها و قابلیت‌ها توانسته بر پیچیدگی‌ها و چالش‌هایی که جرم‌شناسی رسمی در مواجهه با این دو حوزه داشته است غلبه کند.

فیلم‌ها از همان ابتدا علاقه‌ی خود را به حوزه‌های پیش‌گفته نشان دادند و در تمام این سال‌ها مجرم روان‌شناختی و زیست‌شناختی همواره پایه‌ی ثابت فیلم‌ها بوده است. مجرم روانی، قاتل سریالی، عاشق سادیستی و متجاوز جنسی از جمله شخصیت‌ها و تیپ‌های جنایی در فرهنگ عامه هستند که کمابیش نظریه‌های روان‌شناختی جرم را به ذهن متبادر می‌کند. در این حوزه می‌توان از فیلم‌هایی مانند *روانی*[1] (۱۹۶۰) اثر آلفرد هیچکاک،[2] *سکوت بره‌ها*[3] (۱۹۹۱) به کارگردانی جاناتان دمی[4] و *هفت*[5] (۱۹۹۵) ساخته‌ی دیوید فینچر[6] نام برد که همگی دارای رویکردهای روان‌شناختی عمیق و تازه‌ای نسبت به جرم هستند. در حوزه زیست‌شناسی نیز مجرم مادرزاد، مجرم ناقص‌الخلقه، موجودات پلید شبه‌انسان و غول‌های بدهیبت شخصیت‌های سینمایی آشنایی برای جرم‌شناسان هستند. در این مورد نیز می‌توان به فیلم‌هایی هم‌چون *فرانکنستاین*[7] (۱۹۳۱) ساخته‌ی جیمز ویل[8] و *کشتار با اره برقی در تگزاس*[9] (۱۹۷۴) اثر توبی هوپر[10] اشاره نمود.

سینمای ایران نیز در این حوزه‌ها در نوع خود آثار درخشانی دارد. فیلم *قرمز* (۱۳۷۷) ساخته‌ی فریدون جیرانی یکی از نمونه‌های مهم مجرم روان‌شناختی در سینمای ایران را معرفی و به تصویر می‌کشد. این فیلم داستان واقعی یک مرد روان‌پریش را روایت می‌کند که به‌خاطر سوءظن و بدبینی همسرش را مورد آزار و شکنجه قرار می‌دهد. ناصر (با بازی درخشان محمدرضا فروتن) فردی ثروتمند و دارای اختلال شخصیت پارانوئید است و فیلم ارتباط وی با همسرش هستی مشرقی (با هنرنمایی هدیه تهرانی) را به تصویر می‌کشد.[11] «*تو مغزت کوچیکه . . . تو فکرت بیماره*»، فیلم با این جملات شروع می‌شود و سپس تیتراژ روی یک صفحه‌ی کاملاً قرمز ظاهر می‌شود، رنگی که نشانه‌ی خشونت و پرخاشگری است. همین ثانیه‌های ابتدایی فیلم خبر از یک خشونت شدید روان‌پریشانه می‌دهد. تمامی رفتارها و حالات ناصر در طول فیلم قابل انطباق با یک فرد پارانوئیدی است. فیلم حتا اختلال پارانوئید ناصر را نیز ریشه‌یابی می‌کند؛ در سکانس مربوط به شکنجه‌ی هستی در زیرزمین، ناصر خاطرات خود از پدر پارانوئیدی‌اش را تعریف می‌کند و بدین ترتیب فیلم ریشه‌های اختلال روانی ناصر را به اختلال پارانوئیدی والدینش پیوند می‌زند. درنهایت، *قرمز* در لایه‌های عمیق‌تر خود درباره‌ی جرایم و انحرافات ناصر، از جمله قتل، خشونت و پرخاشگری، شکنجه، سوءقصد، همسرآزاری و کودک‌آزاری نظریه‌پردازی می‌کند و آن را محصول اختلال روانی وی معرفی نموده و ما را به سمت یک رویکرد روان‌شناختی از جرم سوق می‌دهد.

---

1. Psycho
2. Alfred Hitchcock
3. The Silence of the Lambs
4. Jonathan Demme
5. Se7en
6. David Fincher
7. Frankenstein
8. James Whale
9. The Texas Chainsaw Massacre
10. Tobe Hooper

۱۱. محمدرضا فروتن و هدیه تهرانی به ترتیب سیمرغ بهترین بازیگر نقش اول مرد و سیمرغ بهترین بازیگر نقش اول زن از جشنواره‌ی فیلم فجر در سال ۱۳۷۷ را برای بازی در فیلم ***قرمز*** کسب نمودند.

ذکر نکته‌ای در پایان این قسمت ضروری است و آن این‌که نباید کشف نظریات مورداشاره یا خلق‌شده در فیلم‌ها را ساده تصور نمود یا در تحلیل فیلم‌ها مسامحه کرد. این نکته خصوصاً در حوزه‌ی نظریه‌های انتقادی و رادیکال بیشتر نمود پیدا می‌کند. این مسئله بعضاً از آن جهت است که فیلم‌ها با استفاده از تمام ابعاد هنری خود سعی می‌کنند نظریه‌ی خود را در لایه‌های عمیق‌تری از فیلم بیان کنند. برای مثال، فیلم‌ها در نقد خود از نظام سرمایه‌داری آزادی چندانی ندارند و سرمایه‌داری در عرصه‌ی هنر به‌ویژه سینما همواره نقد خود را مخفیانه و زیرکانه بلعیده است. فیلم‌های زیادی وجود ندارد که توانسته باشند نظام سرمایه‌داری را به‌طور جدی به چالش بکشند و معدود فیلم‌های موجود نیز توسط سینمای مستقل ساخته شده است. برای مثال، فیلم *لینکلن جوان*[1] (۱۹۳۹) ساخته‌ی جان فورد[2] که دوران جوانی و وکالت رئیس‌جمهور لینکلن را روایت می‌کند پس از اکران یک فیلم کاملاً در خدمت نظام سرمایه‌داری دیده شد. اما پس از دو سال نقدی عمیق و پرمایه از فیلم توسط منتقدین مجله‌ی کایه‌دو[3] سینمای فرانسه منتشر شد که طی آن روشن شد که این فیلم موضعی کاملاً ضدسرمایه‌داری دارد. خلاف این امر نیز متصور است. برای نمونه، فیلم اسپانیایی *پلتفرم*[4] (۲۰۱۹)، که زندانی با چندصد طبقه را به شکلی نمادین از اختلاف طبقاتی به تصویر می‌کشد، در ابتدای امر و در لایه‌های سطحی خود یک فیلم کاملاً ضدسرمایه‌داری و مخالف اختلاف طبقاتی به نظر می‌رسد، اما با تحلیل عمیق‌تر مشخص می‌شود فیلم کاملاً در حمایت از نظام سرمایه‌داری ساخته شده و اتفاقاً طبقه را نیز تایید می‌کند، نه بدین معنا که طبقه امری مثبت است، بل بدین مضمون که طبقه پدیده‌ای جبری و غیرقابل حذف و انکار می‌باشد. بنابراین کشف نظریه‌های جرم‌شناسی عامه در سینما خود بعضاً می‌تواند امری پیچیده و تخصصی باشد.

۳. رابطه‌ی نظریه‌های جرم‌شناسی عامه و جرم‌شناسی دانشگاهی

پرسشی در این قسمت مطرح می‌شود که برای اولین بار در جرم‌شناسی عامه در پژوهش حاضر مورد بحث قرار می‌گیرد و آن این‌که تحلیل‌های آکادمیک قدیمی‌تر و مقدم هستند یا تحلیل‌های عامه از جرم سابقه‌ی بیشتری دارند و اصالت با آن‌هاست؟ و یا فرض سومی وجود دارد و آن نیز همزمانیِ پرسش‌برانگیزِ ظهور نظریات آکادمیک و نظریات عامه در حوزه‌ی جرم‌شناسی است. این مسأله از دو جهت دارای اهمیت است: یک جهت این‌که برای جرم‌شناسان روشن می‌گردد که کدام‌یک از نظریه‌های عامه و آکادمیک از دیگری گرته‌برداری نموده و کدام‌یک دیگری را بعداً اصلاح یا ترمیم نموده است. به‌عنوان مثال، اگر برای جرم‌شناسان روشن شود که نظریه‌های روان‌شناختی جرم ابتدا در فرهنگ عامه ظهور و بروز داشتند نتیجه این می‌شود که نظریات آکادمیک در این حوزه اغلب نسخه‌ی تئوریزه شده یا اصلاح‌شده‌ی همان نظریات عامه می‌باشد و به‌نوعی ریشه و منشاء نظریات نیز مشخص و تحلیل‌ها عمیق‌تر می‌گردد. در این مورد می‌توان به یکی از مهم‌ترین و مشهورترین نظریات روان‌شناختی جرم به‌نام «عقده‌ی اُدیپ» اشاره نمود که خلاصه‌ای از آن در بخش قبلی ارائه شد و روشن شد که فروید یکی از مهم‌ترین نظریات عمر خود را به‌طور کامل از فرهنگ عامه وام گرفته است.

از جهتی دیگر این مسئله می‌تواند به حوزه و گستره‌ی کاربرد نظریات مرتبط باشد. در واقع، نظریات آکادمیک کمتر محدود به مرزها و جوامع هستند و به‌راحتی فراتر از مرزها حرکت می‌کنند، به‌شکلی که نظریات دانشگاهی مهم در کلاس‌های درس اکثر کشورهای جهان تدریس و تشریح می‌گردد و به تبع آن ممکن است برای برخی از این جوامع (صرفنظر از موفقیت یا عدم موفقیت نظریه در عمل) تجویز گردد یا حداقل به‌عنوان یکی از گزینه‌ها همواره مطرح باشد. اما یکی از ویژگی‌های مهم و ذاتی نظریات فرهنگ عامه این است که اغلب فقط در همان جامعه‌ی محل ظهور کارآ و قابل اجراست. به عبارت دیگر نظریات فرهنگ عامه بومی و غیرقابل صادرات هستند و همین برچسب فرهنگی باعث می‌شود در همان فرهنگ مربوط بمانند و به دیگر جوامع منتقل نشوند. علاوه بر بعد مکان، ویژگی غیرقابل انتقال بودن نظریات عامه در بعد زمانی نیز قابل تامل است.

1. Young Mr. Lincoln
2. John Ford
3. Cahiers du cinéma
4. The Platform

به عقیده‌ی نگارندگان، فرض قوی‌تر این است که هیچ‌کدام از نظریات آکادمیک و عامه (در بحث ما نظریات موجود در فیلم‌ها) به‌طور مشخص بر دیگری تقدم زمانی نداشته و یک هم‌زمانی و شباهت قابل تامل در ظهور هر دو قسم نظریات دیده می‌شود. ریشه این پیوندها و شباهت های موجود میان اندیشه‌ها و تئوری‌های جرم‌شناسانه و واقعیاتی که در یک فیلم می‌گذرد را باید در شرایط زمانی و مکانی‌ای جستجو نمود که آن‌ها را احاطه کرده است. شرایط جامعه، نیازها و اقتضائات خاص آن خالق نظریات پیدا و پنهان هستند. وقتی سخن از نظریه، به‌خصوص در فیلم و سینما می‌شود باید توجه نمود که این نظریات در متن فیلم به صراحت و طی یک بیانیه اعلام نمی‌شود؛ نظریه در بطن فیلم جاری است.[۱]

نمونه‌ی چنین همزمانی را می‌توان در رشد نظریات موجود در جرم‌شناسی آکادمیک و فیلم‌های سینمایی در زمینه‌ی خرده‌فرهنگ‌ها در اوایل قرن بیستم جستجو کرد. در یک کاوش عمیق نظری می‌توان ادعا نمود که نه فقط در سینما، بلکه در میان صاحب‌نظران به‌ویژه نظریه‌پردازان کل‌گرا، طرح یک نظریه‌ی خاص به‌صورت رسمی و صریح امری متعارف نبوده است. در موارد بسیاری این دیگران هستند که با تامل در محتوای یک اثر و احتمالاً متاثر از شرایط خاص حاکم بر جامعه‌ی خویش، نظریاتی را از میان نوشته‌های این بزرگان استخراج و یا به آن‌ها نسبت داده‌اند. دقیقاً به همین دلیل است که در مورد محتوای نظریات این بزرگان و برچسبی که به آنان می‌زنند اتفاق نظری نیست. حتا در مورد این‌که بزرگانی مانند فوکو یا دورکهایم جامعه‌شناس بوده‌اند یا فیلسوف، اتفاق‌نظر وجود ندارد. در مورد این‌که دورکهایم یک سوسیالیست فیلسوف، یک جامعه‌شناس پوزیتیویست جبرگرا و یا بنیان‌گذار جامعه‌شناسی علمی بوده است نیز اختلافات جدی وجود دارد.[۲] به‌عنوان مثال، ادوین ساترلند[۳] در خصوص نظریه‌ی معاشرت ترجیحی[۴] که یکی از مهم‌ترین و مشهورترین نظریات جرم‌شناسی است می‌گوید: «من اصلاً نمی‌دانستم نظریه‌ای ارائه کرده‌ام، مک‌کی به من یادآوری کرد که چگونه و کجا نظریه‌ی خود را ارائه کرده‌ام».[۵] به تعبیر آلبرت کوهن[۶]، از آنجایی‌که مطالعات خرده‌فرهنگی در آن زمان امری رایج و عادی بوده است، همه به آن می‌پرداخته‌اند.[۷] در واقع، نظریه‌پردازان بدون این‌که خود بخواهند یا بدانند، هنگام طرح یک نظریه، زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی ظهور آن نظریه را تشریح می‌کنند و در واقع به‌طور غیرمستقیم اذعان می‌کنند که نظریات فرزند زمان خویش هستند.

نکته‌ی مهم دیگری وجود دارد که باید بدان پرداخته شود؛ آن‌هم این‌که با توجه به خاستگاه و مخاطب متفاوت دو حوزه‌ی جرم‌شناسی و سینما، این تشابه و بعضاً همزمانی چگونه قابل طرح و قابل فهم است؟ خصوصاً با توجه به این‌که خاستگاه جرم-شناسی دانشگاه و محافل آکادمیک بوده و در مقابل خاستگاه سینما جامعه و عامه‌ی مردم است و فیلم‌ها و آثار هنری نیز در زمره‌ی محصولات فرهنگ عامه تلقی می‌شوند.

به عقیده‌ی نگارندگان این تشابه و همزمانی در نظریات جرم‌شناسی آکادمیک و نظریات سینما (هرچند توالی زمانی این‌دو همیشه به‌طور دقیق قابل تعیین نیست) ریشه در دو موضوع دارد. نخست ریشه در تشابه و همزمانی شرایط تولید و خلق نظریات در دو حوزه دارند، که در بالا بدان اشاره شد. دوم و نکته‌ی مهم دیگر (که از موضوع نخست به سهولت قابل تفکیک نیست و شاید نشأت‌گرفته از موضوع اول باشد) این است که فقط نخبگان و متخصصان علوم مختلف (در بحث ما علوم انسانی و اجتماعی) نیستند که صاحب تئوری و نظریه هستند. هر نظریه در واقع پاسخی به یک سوال پیرامون یک موضوع اجتماعی، اخلاقی، سیاسی، فرهنگی و غیره است. فقط متخصصان و صاحب‌نظران علوم انسانی نیستند که برای سوالات و معضلات پاسخ و در واقع نظریه‌ای دارند؛ بلکه عامه‌ی مردم نیز در برابر سوالات مهم و حساس انسانی، اعتقادی، اجتماعی و اخلاقی

---

۱. همان، ۲۱.
۲. همان، ۲۲.

3. Edvin Sutherland
4. differential association theory

۵. نیکول رافتر و میشل براون، پیشین، ۲۵۱.

6. Albert Cohen

۷. همان، ۲۴۰.

پاسخی برای خود دارند. پاسخی که آن را در وجدان و احساس خود درمی‌یابند. همان‌طور که فیلسوفان حقوق کیفری درباره‌ی جرایم و چرایی مجازاتِ یک مجرم نظریه‌ای ارائه می‌دهند (مثلاً افراد به این دلیل مجازات می‌شوند که مرتکب خطایی شده‌اند و این مقتضای عدالت است: نظریه سزا گرایی)، عامه‌ی مردم نیز برای این سوال پاسخی دارند و گاه این دو پاسخ کاملاً یکسان یا مشابه‌اند.[1]

در مورد علل وقوع جرم هم چنین نظریات مشابه و البته گاه متفاوت و متضاد به وفور در جامعه یافت می‌شود. پاسخ‌هایی از این قبیل که این‌ها بیمارند و مشکل دارند، برای پولدار شدن عجله دارند، تربیت درستی ندارند، اطرافیان بدی دارند، بیکارند، مجبورند و ...، و بسیاری از این پاسخ‌ها عیناً با یکی از نظریات جرم‌شناسانه‌ی آکادمیک قابل تطبیق هستند. چنین مشابهت‌هایی در حوزه‌های دیگری مانند حوزه‌ی علوم سیاسی نیز به‌وضوح قابل مشاهده است. به‌عنوان مثال، حاکمیت از آن کیست؟ حکمرانی خوب چیست؟ حاکم خوب کیست؟ وظیفه‌ی حکومت چیست؟ و چه نوع حکومتی خوب است؟ برای این سوالات هم پاسخ‌های مشابهی میان فلاسفه‌ی علوم سیاسی و عامه‌ی مردم وجود دارد. ترجمه‌ی فرهنگ سیاسی عامه در زبان نخبگان و متخصصان می‌شود تئوری تئوکراتیک، آریستوکراتیک، منوکراتیک، دموکراتیک و ... .[2]

در نهایت با توجه به حجم گسترده‌ی مخاطبان محصولات فرهنگی به‌خصوص رسانه‌ی سینما، لازم است این موضوع در حوزه‌های مختلف فلسفی، اخلاقی، حقوقی، روان‌شناختی و خصوصاً جرم‌شناختی با تأمل عمیق‌تر و جدی‌تری مورد مطالعه قرار گیرد. از این رو، به عقیده‌ی ما می‌توان پس از جرم‌شناسی عامه، از جامعه‌شناسی عامه، روان‌شناسی عامه، تاریخ عامه و حتا حکمت عامه نیز سخن گفت و در این حوزه‌ها دست به پژوهش زد و پا به اقیانوسی نو از دانش گذارد.

نتیجه‌گیری

اهتمام به جرم‌شناسی عامه به معنای حرکت از مکاتب جرم‌شناسی به سوی سبک‌های جرم‌شناسی با هدف تحول و پویایی این رشته است. جرم‌شناسی عامه از همان ابتدا با این بیانیه شروع نمود که ما به دنبال صحت تجربی و اعتبار نظری نیستیم؛ اما این سخن بیش از آن که به معنای بی‌اعتباری نظری باشد، به معنای تغییر شیوه‌های پژوهش و اجرای جرم‌شناسی از حالت معمول و مرسوم آن به شیوه‌هایی نو و به دور از دنیای اثبات‌گرایی می‌باشد. شیوه‌ی تحلیل در این شاخه از جرم‌شناسی، روایت‌محور است. از آن‌جایی‌که متون فرهنگ عامه هم‌چون موسیقی، افسانه و فیلم‌های سینمایی اساساً بر بستر روایت شکل می‌گیرند، روش تحلیل و تحقیق در جرم‌شناسی عامه ترکیبی از روش‌های دو حوزه جرم‌شناسی و روایت‌شناسی مانند نشانه‌شناسی، تحلیل محتوا و تحلیل گفتمان است.

فیلم‌های سینمایی به‌عنوان پرمخاطب‌ترین متون فرهنگ عامه بیش از سایر متون نظریه‌های جرم‌شناسی عامه را منعکس نموده و به همین دلیل مورد توجه جدی‌تر پژوهشگران این حوزه می‌باشد. رابطه نظریات جرم‌شناسی در سینما و نظریات آکادمیک لزوما انطباق نیست. نظریه‌های جرم‌شناسی در فیلم‌های سینمایی در برخی موارد نظریه‌های آکادمیک را تایید می‌کنند، اما در برخی فیلم‌ها ممکن است دست به اصلاح نظریه آکادمیک زده شود. مهم‌تر این‌که فیلم‌ها در مواردی نظریات آکادمیک را نقد و نفی می‌کنند و عدم انطباق آن را با واقعیت‌های موجود در جامعه به تصویر می‌کشند. با این‌همه، موضعی که در این پژوهش برای اولین‌بار بدان پرداخته شد حالتی است که سینما دست به خلق نظریه‌های جدید و منحصربفرد در باب جرم می‌زند که لزوماً نام یا چارچوب خاصی مانند آن‌چه در جرم‌شناسی آکادمیک مرسوم است، ارائه نمی‌دهد. عقیده به این‌که سینما در آثار خود بعضاً دست به آفرینش نظریه‌های جدید جرم‌شناسی می‌زند اهمیت ارتباط جرم-

---

۱. همان، ۲۱.

۲. همان، ۲۲.

شناسی و سینما را بیش از پیش می‌سازد و پژوهش بیشتر در این حوزه می‌تواند به چارچوب‌بندی این نظریات عامه کمک موثری نماید.

یکی دیگر از مسائل مهم در ارتباط نظریات جرم‌شناسی عامه و آکادمیک، مسئله اصالت و تقدم و تاخر نظریه‌های این دو حوزه نسبت به یکدیگر است. به نظر می‌رسد که هیچ‌کدام از نظریات آکادمیک و عامه (در بحث ما نظریات موجود در فیلم‌ها) به‌طور مشخص بر دیگری تقدم زمانی نداشته و یک هم‌زمانی و شباهت قابل تامل در ظهور هر دو قسم نظریات دیده می‌شود. ریشه این پیوند و هم‌زمانی میان تئوری‌های جرم‌شناسانه و واقعیاتی که در یک فیلم می‌گذرد را نیز باید در شرایط زمانی و مکانی‌ای جستجو نمود که آن‌ها را احاطه کرده است. شرایط جامعه، نیازها و اقتضائات خاص آن خالق نظریات پیدا و پنهان هستند.

در پایان لازم به ذکر است ارتباط جرم‌شناسی آکادمیک و عامه می‌تواند به توسعه‌ی هر دو حوزه سرعت و عمق بیشتری بخشد. همچنین هم‌زیستی میان جرم‌شناسی عامه و جرم‌شناسی دانشگاهی، علاوه بر کمک به توسعه‌ی هر دو، امکان پیش‌برد اهداف جرم‌شناسی به‌طور کلی را نیز تسهیل می‌نماید. اگرچه سخن از کاربست نظریه‌های جرم‌شناسی عامه در عمل کمی زود و آرمان‌گرایانه است، اما از آن‌جایی‌که این نظریه‌ها ریشه در فرهنگ عامه‌ی مکان و زمان خود دارند ضروری است در سیاست‌های مقابله با جرم حداقل مورد توجه قرار گرفته و نقش یک کاتالیزور را ایفا کند.

منابع

الف) منابع فارسی

– آسابرگر، آرتور. تحلیل گفتمان کاربردی، چاپ سوم، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۹۸.
– آسابرگر، آرتور. روش‌های پژوهش در رسانه‌ها و ارتباطات، چاپ سوم، ترجمه احسان شاه‌قاسمی و محمدرضا نیرو، تهران: نشر جهاد دانشگاهی، ۱۳۹۹.

– آندرو، دادلی. تئوری‌های اساسی فیلم، چاپ پنجم، ترجمه‌ی مسعود مدنی، تهران: انتشارات تابان خرد، ۱۳۹۷.
– استریناتی، دومینیک. مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، چاپ اول، ترجمه‌ی ثریا پاک‌نظر، تهران: انتشارات کتابخانه فروردین، ۱۳۹۲.

– استم، رابرت. مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم، چاپ سوم، ترجمه‌ی احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۳.

– بارت، رولان. مبانی نشانه‌شناسی، چاپ نخست، ترجمه‌ی رشیدی و دوستی، تهران: انتشارات علمی‌وفرهنگی، ۱۳۹۷.
– بازن، آندره. سینما چیست؟، چاپ دوم، ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۶.
– رافتر، نیکول و میشل براون. جرم‌شناسی به سینما می‌رود، چاپ اول، ترجمه‌ی عبدالرضا جوان‌جعفری و محمد طهان‌طرقی، تهران: نشر سهامی انتشار، ۱۴۰۲.

– ریتزر، جورج. نظریه‌ی جامعه‌شناسی، چاپ هفتم، ترجمه‌ی هوشنگ نایبی، تهران: نشر نی، ۱۳۹۹.

– سوبر، هاوارد. قدرت فیلم، چاپ اول، ترجمه‌ی خشایار قشقایی، تهران: نشر بیدگل، ۱۳۹۹.

– صادقیان، سعید و ناهید شاهوردیانی. «مسیر اُدیپ در رمان هانری بوشو: افول یونگی «عقدهٔ اُدیپ» فروید». مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۲۱، ۲، (۱۳۹۵)، ۲۶۵–۲۸۸. doi : 10.22059/jor.2016.61443

– علمداری، کاظم. هنر و ادبیات در سوسیالیسم، چاپ اول، تهران: نشر توسعه، ۱۳۹۸.

– لِبو، ویکی. سینما و روان‌کاوی: بازی سایه‌ها، چاپ اول، ترجمه قاسم مومنی، تهران: نشر خوانه، ۱۴۰۲.

– متز، کریستین. نشانه‌شناسی سینما، چاپ اول، ترجمه‌ی روبرت صافاریان، تهران: نشر سینا، ۱۳۹۵.
– ویمر، راجر دی؛ دومینیک، جوزف آر. تحقیق در رسانه‌های جمعی، چاپ اول، ترجمه‌ی کاووس سیدامامی، تهران: نشر سروش، ۱۳۸۹.
– هال، استوارت. معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی، چاپ اول، ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی، تهران: نشر نی، ۱۳۹۱.

– هالووز، جوآن و مارک یانکوویچ. نظریهٔ فیلم عامه‌پسند، چاپ دوم، ترجمه‌ی پرویز اجلالی، تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۵.

ب) منابع خارجی

- Daly, Sara, ed. *Theories of Crime Through Popular Culture*. Palgrave Macmillan, 2021.

- Deflem, Mathieu, ed. *Popular culture, crime and social control*. Emerald Group Publishing, 2010.

- Djonov, Emilia. and Sumin Zhao. "From multimodal to critical multimodal studies through popular discourse." In *Critical multimodal studies of popular discourse*, pp. 13-26. Routledge, 2013.

- Joan Caroline Picart and E. Greek Cecil, Monsters in and among us: Toward a Gothic criminology. Associated University Presse, (2007). doi.org/10.1177/1362480613510547

- Sutherland, Jean-Anne, and Kathryn Feltey, eds. Cinematic sociology: Social life in film. Sage, 2013.

- Kohm, Steven A., and Pauline Greenhill. "Pedophile crime films as popular criminology: A problem of justice?." *Theoretical Criminology* 15, no. 2 (2011): 195-215. doi.org/10.1177/1362480610388974

- Kort-Butler, Lisa. "The Brain And The Bat: A Popular Criminology Of The Brain In The Batman Animated Universes." *Deviant Behavior* 43, no. 5 (2022): 623-645. doi.org/10.1080/01639625.2021.1879604

- Nils Christie, "Four blocks against insight: Notes on the oversocialization of criminologists." *Theoretical Criminology* 1, no. 1 (1997): 13-23. doi.org/10.1177/1362480697001001002

- Rafter, Nicole. "Introduction to special issue on visual culture and the iconography of crime and punishment." *Theoretical criminology* 18, no. 2 (2014): 127-133. doi.org/10.1177/1362480613510547

- Rafter, Nicole. "Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies." *Theoretical criminology* 11, no. 3 (2007): 403-420. doi.org/10.1177/1362480607079584

- Stiven Kohm, “Popular Criminology”. *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, (2017), 1. doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.158

- Yar, Majid. "Imaginaries of Crime, Fantasies of Justice: Popular Criminology and the Figure of the Superhero 1." In *The Poetics of Crime*, pp. 193-207. Routledge, 2016.

An Introduction to Popular Criminology Through the Cinema's Lens

Abstract

Popular criminology, as a conceptual approach in cultural criminology, seeks to discover the causes of crime in the most tangible and real discourse related to crime that is popular discourse. Popular discourse and, subsequently, popular culture, due to its closeness and constant connection with the criminal phenomenon, make our understanding of crime and criminals more precise and profound. From centuries before the emergence of academic criminology, crime and its etiology have had an important role and situation in popular culture. Stories, legends, novels, poems, and music have played a significant role in this field. But in the current world, cinema is one of the most rich and popular areas in popular culture. Although film as a cultural text is younger than other sources mentioned in popular culture, it can be said with confidence that it has contributed the most to the formation and reflection of the discourse of popular criminology, and its importance is undeniable due to its attractiveness and numerous audiences. Films create a public discourse about crime through the representation of crime and the criminal, without understanding that discourse, our understanding of crime will be incomplete. This study, with the general theoretical framework of popular criminology and a descriptive-analytical method, aims to show, while briefly referring to a few films from Hollywood and Iranian cinema, that criminology theories in cinema are neither a reflection of academic theories nor an interpretation of official criminology theories, but are independent and distinct theories that are created in the field of popular criminology.

Keywords: Academic criminology, popular criminology, cinema, popular culture, popular discourse.